UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES BASE

Aluno: **CALIMERIO RAMOS**

DRE 098117859 – PINTURA VI –

Professora: **CHANG CHI CHAI**

PROJETO FINAL DO CURSO DE PINTURA

Orientador: Professor **MARCELO DUPRAT PEREIRA**

Nov. 2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTE
ESCOLA DE BELAS ARTES

CERTIFICADO

CERTIFICO que o aluno CALIMERIO RAMOS, registrado no DRE 098117859, concluiu o Curso de PINTURA, tendo colado grau em 11 de março de 2003, nesta Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, 23 de maio de 2003.

Ângela Mousinho Leite Lopes
Vice-Diretora da EBA / UFRJ
SIAPE 006363882

ÍNDICE

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 4

DESENVOLVIMENTO

- Albert Altdorfer 5
- Claude Lorrain 6
- Simon de Vlieger 7
- Jan Van Goyen 9
- Jacob Van Ruisdael 10
- Notas 11
- Francesco Guardi 12
- Thomas Gainsborouh 13
- Notas 14
- John Constable 15
- Jean-Baptiste Camille Corot 17
- Edouard Manet 19
- Claude Monet 21
- Paul Cézanne 27
- Vincent Van Gogh 29

O PROJETO 31

- Notas 32

CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS

- Lupércio Ferraz 34

BIBLIOGRAFIA **38**

- A *Pintura é uma linguagem muda, a linguagem da alma, a linguagem do coração.*

- *A intuição seria o canal privilegiado de ligação do artista à Natureza, resultando daí, a obra de arte.*

"Olhai para os campos, onde

Todas as coisas falam de amor,

Onde os ramos de abraçam, as

Flores dançam, os pássaros

Namoram; onde a natureza toda

Glorifica o espírito."

Kahlil Gibran

- *"O belo é incompatível a qualquer doutrina fixa, cada artista tem um caminho próprio, único". Kant*

- *"Projetar a luz nas profundezas do coração humano, eis a vocação do artista". Schumann*

INTRODUÇÃO

Como mencionei no anteprojeto, o meu propósito é simplesmente e de acordo com o meu sentimento, sem intenções de rupturas ou contestações, apresentar pinturas que induzam à paz, contemplação e, sobretudo, admiração e amor à natureza. Considero tais sentimentos oportunos pois representam o oposto das atribulações, ansiedades e medos em que vive a sociedade nos dias atuais.

Tenho observado que, devido ao ritmo frenético em que vivemos, talvez a maioria das pessoas passem por cenários naturais maravilhosos sem se dar conta da grandeza imensa e misteriosa da beleza que têm diante de si. Certamente, frente a um quadro exibido numa sala ou salão de exposições as pessoas podem com tranqüilidade observar e ter sentimentos positivos como os de paz e otimismo.

Humildemente reproduzir uma ínfima fração dessa beleza é o meu objetivo maior; consegui-lo, a maior satisfação.

DESENVOLVIMENTO

DESENVOLVIMENTO

Pesquisando a História da Arte, toma-se conhecimento de que a pintura de paisagem, durante longo tempo, nem sequer era considerada um tema de arte. Paradoxalmente, até mesmo os gregos apesar do seu amor à natureza, tinham pintado paisagens somente como fundo para suas cenas bucólicas. De acordo com a cultura da Idade Média, uma pintura que não ilustrasse claramente um tema, fosse sagrado ou profano, era quase inconcebível. Contudo, o pintor **ALBRECHT ALTDORFER** (1480/1538) pintou muitas aquarelas e pelo menos um de seus quadros a óleo, sem reproduzir uma história nem conter figuras humanas (fig. 1).

Somente quando a habilidade do pintor começou a merecer por si mesma o interesse das pessoas,

1

---

[1] PAISAGEM, 1526 – 8 ÓLEO SOBRE PERGAMINHO MONTADO EM MADEIRA, 30 x 22 cm, ALTE PINAKOTHEK, MUNIQUE.

é que se tornou possível vender um quadro isento de qualquer outro propósito que não fosse registrar o deleite pessoal do artista ante um belo trecho de paisagem.``

Com o intuito de mostrar a evolução do tema através dos tempos, acho de interesse mencionar alguns dos principais artistas que se dedicaram à pintura de paisagem, assinalando seus modos de ver, de sentir, seus objetivos, suas técnicas, suas descobertas.

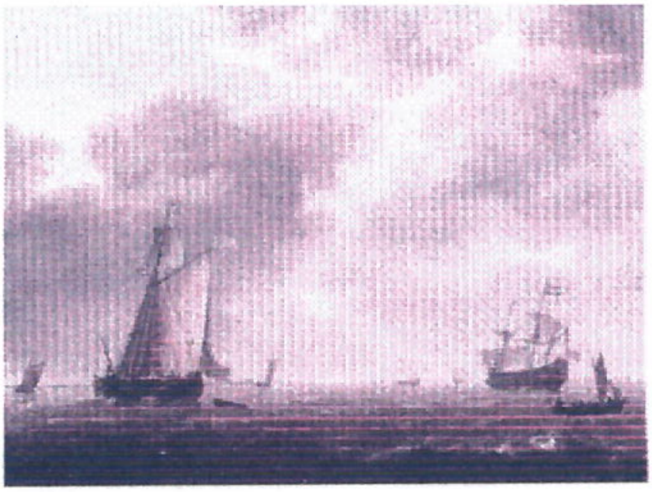
Também menciono alguns trechos da História da Arte relacionados ao tema.

CLAUDE LORRAIN (1600/82)- Estudou a paisagem em torno de Roma. Mestre da representação realista da natureza, selecionou motivos que considerava dignos de uma visão onírica do passado, o que registrou com uma luz dourada e uma atmosfera prateada que parecem transfigurar toda a cena (fig. 2). **Foi ele quem primeiro abriu os olhos das pessoas para a beleza sublime da natureza** de maneira que, por quase um século após sua morte ,os viajantes costumavam julgar um trecho de paisagem natural de acordo com os padrões por ele fixados nas telas.

2

[2] PAISAGEM COM SACRIFÍCIO A APOLO, 1662-3, ÓLEO SOBRE TELA 174 x 220 cm, ABADIA DE ANGLESEY, CAMBRIDGESHIRE.

SIMON DE VLIEGER (1601/53)- Revela como os artistas holandeses eram capazes de transmitir a atmosfera do mar usando meios simples e despretenciosos (fig. 3). Esses holandeses "Especialistas" foram **os primeiros a descobrir a beleza do céu**. Dispensavam coisas espetaculares e impressionantes para tornar suas pinturas interessantes. Representavam simplesmente um fragmento do mundo, tal como se lhes apresentava aos olhos, e descobriram que assim podiam fazer um quadro tão satisfatório quanto o de qualquer outro tema.



3

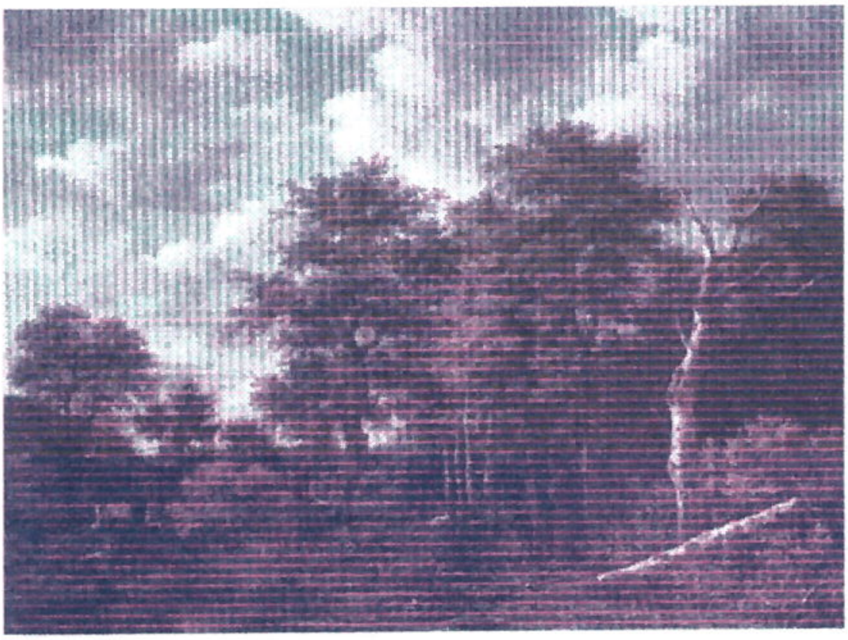
[3] VASO DE GUERRA HOLANDÊS E VÁRIOS NAVIOS EXPOSTOS À BRISA, 1640-5, ÓLEO SOBRE MADEIRA 41,2 x 54,8 cm. NATIONAL GALLERY LONDRES.

JAN VAN GOYEN (1596/1656)- Em vez de templos grandiosos, ruínas importantes, pintou um moinho de vento (fig. 4), em vez de atraentes veredas e clareiras, um trecho muito comum de sua terra natal. Mas ele sabe como **transformar uma cena banal numa visão de repousante beleza**. Van Goyen e Vlieger nos ensinaram a ver o "pitoresco" numa cena simples.

4

[4] MOINHO À BEIRA DE UM RIO, 1642. ÓLEO SOBRE MADEIRA, 25,2 x 34 cm. NATIONAL GALLERY LONDRES.

JACOB VAN RUISDAEL (1628/82)- É o exemplo mais notável de "especialista" paisagista. Tornou-se mestre na pintura de nuvens sombrias, da luz do entardecer quando as sombras se alongam (fig. 5). Descobriu a poesia da paisagem nórdica, tal como Lorrain descobrira a dos cenários italianos.



5

[5] LAGO CERCADO POR ÁRVORES, 1665-70. ÓLEO SOBRE TELA, 107,5 x 143 cm. NATIONAL GALLERY LONDRES.

- O termo "especialista" refere-se aos pintores da Europa setentrional que se viram impedidos de continuar pintando santos e retábulos nas igrejas, em virtude da Reforma Protestante. Daí, para sobreviverem com a arte, aqueles que não tinham inclinação para o retrato especializaram-se em outros temas como paisagem, gênero e natureza-morta.

- Mesmo inconscientemente, os especialistas holandeses começaram a demonstrar que o tema de uma pintura é muito menos importante do que se poderia pensar. Assim como palavras triviais podem fornecer o texto para uma bela canção, também **objetos triviais podem compor um quadro perfeito**.

- A natureza refletida na arte reproduz sempre o próprio espírito do artista, suas predileções, seus prazeres e, portanto, seu estado de ânimo.

FRANCESCO GUARDI (1712/93)- É interessante comparar suas vistas da laguna veneziana com as sóbrias e fiéis marinhas de Simon de Vlieger, pintadas um século antes. Vemos que **o espírito barroco, o gosto pelo movimento e os efeitos audaciosos podem-se expressar até na simples vista de uma cidade.** Dominou os efeitos que tinham sido estudados pelos pintores renascentistas e aprendeu que quando nos é dada uma impressão geral de uma cena, temos a capacidade, nós mesmos, de acrescentar detalhes complementares. Se olharmos com atenção para os gondoleiros "Vista de S.Giorgio Maggiore, Veneza"(fig. 6), descobriremos, para nossa surpresa, que são efeitos simplesmente de um punhado de manchas coloridas habilmente dispostas, entretanto, é só recuar um pouco e a ilusão torna-se perfeitamente efetiva. A tradição das descobertas barrocas que perduram nesses frutos tardios da arte italiana iria adquirir nova importância em períodos posteriores.

6

[6] VISTA DE S. GIORGIO MAGGIORE, VENEZA, 1775-80. ÓLEO SOBRE TELA 70,5 x 93,5 cm; WALLACE COLLECTION LONDRES.

THOMAS GAINSBOROUGH (1727/88)- Assim como Reynolds, sentia-se meio infeliz por estar cheio de encomendas de retratos quando queria pintar outras coisas. Mas, enquanto Reynolds ansiava por tempo e lazer para pintar ambiciosas cenas mitológicas ou episódios da história antiga, Gainsborough queria pintar justamente aqueles assuntos que o rival menosprezava: **paisagens, era o que ele desejava pintar**. Infelizmente, não encontrou muitos compradores para as suas paisagens, e por isso um grande número de seus quadros não passava de simples esboços, feitos para sua satisfação pessoal (fig. 7).

7

[7] CENA RURAL, 1780. GIZ PRETO ESFUMADO, REALÇADO COM BRANCO, SOBRE PAPEL CAMURÇA, 28,3 x 37,9 cm; VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES.

- Entre os artista "idealistas" (que embelezam a natureza) e os "naturalistas" (que reproduzem fielmente o que vêem) é importante assinalar que até os idealistas concordam em que o artista deve estudar a natureza e aprender a desenhar a partir do nu; e até os naturalistas concordam em que as obras da antigüidade clássica eram insuperáveis em sua beleza.

- O mais notável efeito da ruptura com a tradição, nos finais do século XVIII, foi que agora os artistas sentiam-se livres para passar ao papel suas visões pessoais, algo que até então só os poetas costumavam fazer.

- O mais notável exemplo dessa nova abordagem na arte foi o gravador, poeta e místico inglês William Blake (1757/1827). Profundamente religioso, vivia num mundo de sua própria criação. Desprezava a arte oficial das academias e recusava-se a aceitar seus padrões. Tinha formado uma mitologia própria e foi o primeiro artista, depois da Renascença, que se rebelou conscientemente contra os padrões aceitos da tradição.

- Houve um ramo da Pintura que tirou grande proveito da nova liberdade do artista em sua escolha de temas: **a pintura paisagística**, até então considerada um ramo secundário da arte. Os artistas, em particular os que ganhavam a vida pintando "cenários" de casas de campo, jardins ou panoramas pitorescos, não eram considerados verdadeiros artistas. Tal atitude mudou um pouco graças ao espírito romântico do final do século XVIII, e excelentes pintores dispuseram-se seriamente a elevar esse tipo de pintura a uma nova dignidade.

JOHN CONSTABLE (1776/1837)- Para ele a tradição que Turner queria igualar não passava de um estorvo. Não que deixasse de admirar os grandes mestres do passado, mas queria pintar o que via com seus próprios olhos. Desprezava todos os efeitos convencionais para impressionar o público. Contudo não pretendia chocar ninguém com inovações audaciosas. Tudo o que queria era ser fiel à própria visão. O pintor sir Joshua Reynolds, primeiro presidente da Real Academia, dizia que a natureza "comum" não podia ser tema de grandes obras. Mas era justamente essa natureza que Constable queria pintar –e pintou- porque via nela elementos nobres e belos, capazes de inspirar quadros inestimáveis desde que o artista a reproduzisse com fidelidade e a amasse sem restrições.

Por volta de 1814, procurava criar um estilo que, ao mesmo tempo, satisfizesse seu princípio estético de fidelidade à natureza e agradasse a críticos e público. Havia contra ele habitual acusação de falta de acabamento em suas telas. Constable estudou a obra de paisagistas mais antigos como Lorrain, Gainsborouh e Ruisdael que influenciaram em seu estilo. Na época desses pintores, o claro escuro era a essência da obra, ficando a luz e, consequentemente, a cor muito discretas, esmaecidas. Ele não renunciou ao claro escuro, contudo, acentuou as cores e intensificou a luz, **iniciando uma nova visão da natureza**. Juntamente com William Turner, foi um dos primeiros a renunciar o colorido e a composição artificiais que durante muito tempo tinham marcado a temática da pintura de salão convencional. Manchas ou traços de vermelho vivo e branco, em geral sobre verde e marrom constitui uma das características de Constable: "O vermelho realça o viço das folhagens e cria focos de interesse, o branco enfatiza a luz", afirmava. Sua tela mais famosa "A Carroça de Feno" (fig. 8) representa uma cena simples. Devemos atentar para as manchas do sol no prado ao fundo, observar as nuvens se acumulando e apreciar a absoluta sinceridade do artista.

8

[8] A CARROÇA DE FENO, 1821. ÓLEO SOBRE TELA, 130,2 x 185,4 cm; NATIONAL GALLERY LONDRES.

JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT (1796/1875)- Tal como Constable, começou com a determinação de transmitir a realidade o mais verdadeiramente possível, mas a verdade que ele queria capturar era um tanto diferente. Sua tela "Tivoli, os Jardins da Villa d'Este" (fig. 9) mostra que ele se concentrou menos em detalhes do que na forma e tom gerais de seus motivos. Cerca de cem anos antes Fragonard também escolheu o mesmo motivo, e vale comparar essas e outras imagens, principalmente porque **a pintura de paisagens estava cada vez mais se tornando a mais importante vertente da arte do século XIX**. Fragonard buscou a variedade, enquanto Corot buscou a claridade e o equilíbrio que lembram remotamente Poussin e Lorrain, mas a luz radiante e a atmosfera que preenchem a pintura de Corot são alcançadas de vários diferentes meios. Interessa também outra comparação com o trabalho de Fragonard: como desenhista, ele dispunha apenas do branco do papel e várias intensidade de marrom. Mas é o suficiente para transmitir o contraste entre sombra e luz do sol. Corot encontrou efeitos semelhantes com o uso de sua paleta. Lembramos que a cor, quase sempre, entra em conflito com as gradações de tom, daí o conselho que Constable recebeu para pintar o primeiro plano em marrom suave como Lorrain e outros fizeram. Essa sabedoria convencional repousa na observação de que verdes fortes tndem a conflitar com outras cores. De fato, se olharmos a "Carroça de Feno" de Constable, veremos que ele também abafou a cor do primeiro plano e da folhagem para se manter dentro uma faixa de tom unificada. Corot parece ter capturado a luz radiante e a névoa luminosa da cena com sua paleta usando meios singulares. Trabalhou dentro de um tom cinza prateado que não engole as cores mas as mantém em harmonia sem afastar-se da verdade visual. Aqui vale realçar que Corot teve a obra admirada por seu contemporâneo Delacroix, de quem é a declaração: "A cor é muito mais importante do que o desenho e a imaginação do que o saber".

9

[9] TIVOLI, OS JARDINS DA VILLA D'ESTE, 1843. ÓLEO SOBRE TELA, 43,5 x 60,5 cm; LOUVRE, PARIS.

EDOUARD MANET (1832/83)- A terceira revolução na França (após a primeira de Delacroix e a Segunda de Courbet) foi a iniciada por Manet e seus amigos. Eles procuraram convenções na pintura que se tinham tornado corriqueiras e destituídas de significado. Concluíram que a pretensão da arte tradicional, de que descobrira o modo de representar a natureza tal como a vemos, se baseava numa concepção errônea. Admitiram que a arte tradicional apresenta homens e objetos em condições muito artificiais. Os pintores usam modelos em estúdios onde a luz jorra através da janela e utilizam a lenta transição da luz para a sombra visando causar a impressão de volume e solidez. O público acostumara-se a ver as coisas assim representadas que acabara esquecendo de que, ao ar livre em geral não se percebem tais gradações partindo do escuro para a luz. Existem contrastes violentos na luz solar. Os objetos retirados das condições artificiais do estúdio não parecem tão redondos nem tão modelados quanto os moldes em gesso de uma escultura antiga. As partes iluminadas parecem muito mais brilhantes do que no estúdio, e até as sombras não são uniformemente cinzentas ou negras, porque os reflexos de luz dos objetos circundantes afetam a cor dessas partes não iluminadas. Se confiarmos em nossos olhos e não em nossas idéias preconcebidas sobre como as coisas devem parecer de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas. Portanto, pode-se dizer que **Manet e seus seguidores provocaram na reprodução de cores uma revolução quase comparável à revolução grega na representação de formas**. Eles descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente. A nova maneira defendida por Manet e seus amigos é claramente mostrada na tela que pintou em homenagem a Monet enquanto este trabalhava em seu barco-estúdio (fig. 10).

10

---

10 MONET TRABALHANDO EM SEU BARCO, 1874. ÓLEO SOBRE TELA 82,7 x 105 cm; NEUE PINAKOTHEK, MUNIQUE.

CLAUDE MONET (1840/1926)- Insistiu com seus amigos para que abandonassem o atelier e não mais voltassem a dar uma pincelada, exceto diante do motivo, concordando com a opinião de Boudin de que "**tudo que é feito diretamente no lugar possui uma força, uma intensidade e uma vivacidade impossíveis de recriar em atelier**". A idéia de Monet de que toda pintura da natureza deve realmente ser terminada "in Loco" não só exigia uma grande mudança de hábitos e certa renúncia ao conforto, mas ia resultar forçosamente em novos métodos técnicos. A natureza muda de minuto a minuto, quando ocorre uma nuvem sob o sol ou o vento quebra o reflexo na água. O pintor que espera captar um aspecto característico não dispõe de muito tempo para misturar e combinar suas cores, menos ainda para aplicá-las em camadas sobre uma base castanha, como tinham feito os velhos mestres. Ele tem que fixá-las imediatamente em sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais do efeito geral produzido pelo todo. Essa falta de acabamento, essa abordagem aparentemente descuidada, originou o nome do estilo – **Impressionismo** – dado em sentido pejorativo pela crítica da época. Não era apenas a técnica pictórica que contrariava os críticos, mas também os motivos escolhidos. Escolha essa diferente da dos pintores do passado que, por consenso geral, escolhiam os motivos "pitorescos". Esqueciam-se, porém, que são os artistas que tornam os motivos "pitorescos", assim como Van Goyen com os moinhos holandeses.

Ao conhecer as obras de Turner, Monet teve sua convicção reforçada de que os efeitos mágicos de luz e ar eram muito mais importantes do que o tema de uma pintura. Sua tela "Estação de St. Lazare", de 1877 (fig. 12), chocou os críticos como desfaçatez e insolência inomináveis. Porém, Monet não estava interessado em reproduzir simplesmente uma estação ferroviária. Estava fascinado pelo efeito de luz que escorre através do telhado de vidro e se mistura às nuvens de vapor, e pela forma das locomotivas e carruagens que emergem da confusão. Entretanto, nada existe de casual nessa descrição de uma cena de que o pintor é testemunha ocular. Monet equilibrou seus tons e cores tão deliberadamente quanto qualquer paisagista do passado.

A descoberta pelos impressionistas de que as sombras escuras do gênero usado por Leonardo para modelar não ocorrem ao ar livre e à luz do sol impediu para eles o recurso a essa saída tradicional

do “sfumato”. Por conseguinte, tiveram de ir ainda mais longe do que qualquer geração anterior realizando a dissipação intencional de contornos claros e definidos. Sabiam que o olho humano é um instrumento maravilhoso: **Basta fornecer-lhe a sugestão certa e ele se encarrega de construir para nós a imagem total que sabe estar ali**. Contudo, é preciso saber olhar para tais pinturas. Se olhadas muito de perto, o espectador nada vê senão um conjunto de pinceladas ao acaso. Levou algum tempo até o público descobrir que para apreciar um quadro impressionista, deve recuar alguns metros e desfrutar o milagre de ver essas manchas intrigantes súbito se organizarem e ganharem vida diante dos olhos. Realizar esse milagre e transferir a experiência visual do pintor para o espectador constitui a verdadeira finalidade dos impressionistas. Com essa nova liberdade desses artistas, o mundo inteiro oferecia temas adequados para a paleta do pintor. Onde quer que eles descobrissem uma bela combinação de tons, uma configuração interessante de cores e formas, um alegre e satisfatório contraste de luz e sombras coloridas, podiam instalar seus cavaletes e tentar transferir suas impressões para a tela. Os velhos chavões do “tema digno”, da “composição equilibrada”, do “desenho correto” foram extintos.

Retornando a **Monet**, porém mais especificamente:

“Eu pinto como um pássaro canta. Não se fazem quadro com doutrinas. Reter na tela a natureza como percebida pelos lhos, não pela inteligência”. Monet, como todo o círculo de artistas da Escola de Barbizon, desviou-se da pintura de paisagem italiana clássica, seguindo o exemplo dos holandeses do século XVII. Eles defendiam a pintura impulsionada por impressões emocionais, sendo o artista envolvido por seus sentimentos projetados na obra. Monet, considerado o maior nome do Impressionismo, amava pintar ao ar livre e fez disso uma profissão de fé, o que não excluía o atelier para os retoques

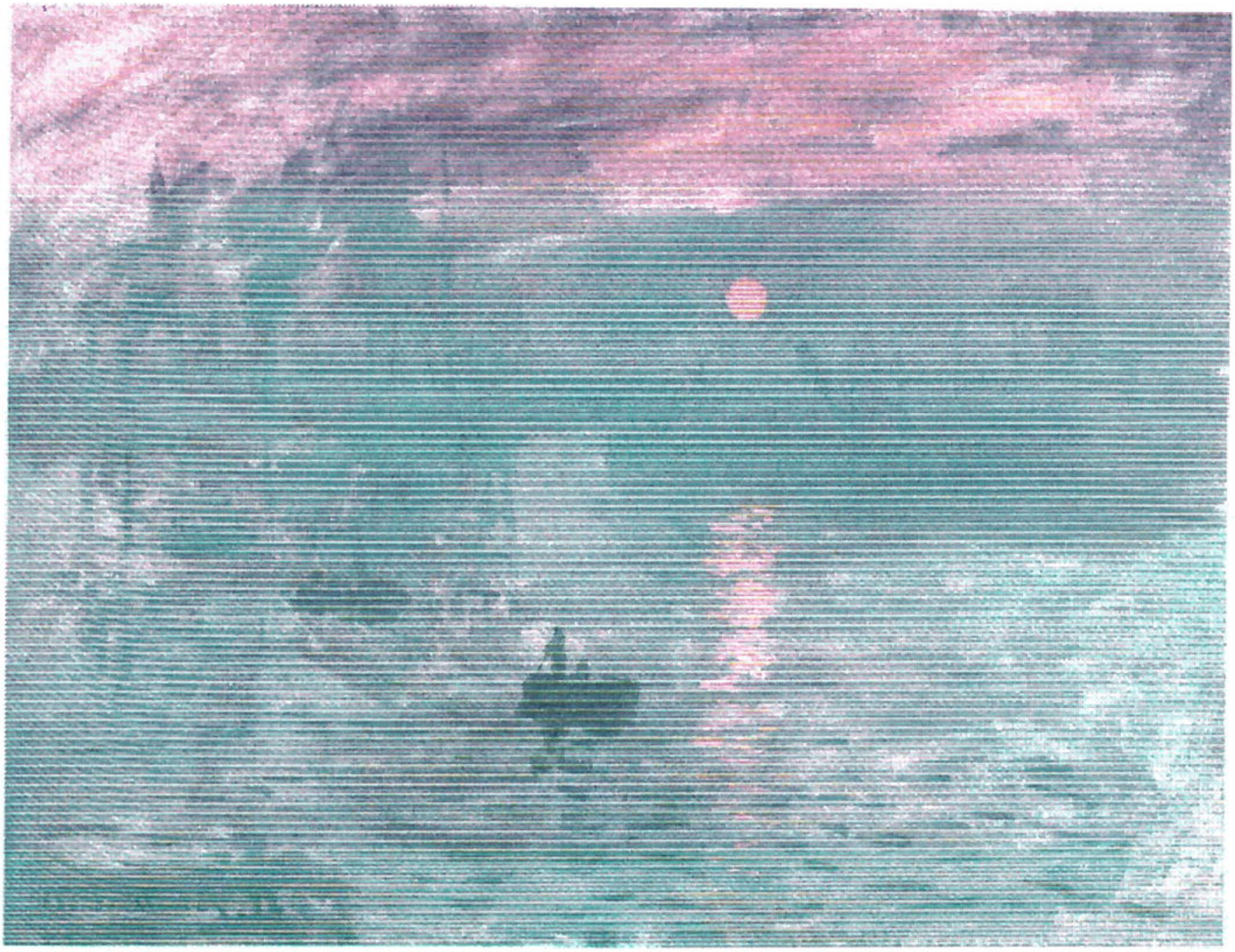
finais. Em suas telas nasceu a revolução que libertou a natureza e pôs a vida em movimento: a linguagem do Impressionismo – **contornos pouco definidos, antes sugeridos que propriamente descritos, luz intensa, sombra colorida, cores acentuadas, tudo de acordo com a atmosfera do momento** – são a essência da bela arte de Monet. As sombras são claras e ricas de cores, os pretos mostram-se carregados de diferentes tonalidades, obtidas com a mistura inteligente de muitas tintas. Sua linguagem obedece à uma gama de cores baseadas na três fundamentais- amarelo, azul, vermelho e nas complementares-

violeta, laranja e verde. Em vista disso, os impressionistas deixaram de escurecer as sombras, pintando, ao contrário, quadros claros em que as zonas de sombra eram obtidas mediante o emprego das cores complementares. Enfim, as complementares sempre ao lado das primárias.

Dependendo da atmosfera do momento, uma forma volumosa transforma-se em leve sugestão; o escuro torna-se claro. A revolução de Monet consistiu justamente nisso: pintar o objeto como o vê, não como o conhece. Ao espectador cabe reconstituir a cena pintada, interpretando-a com sua própria experiência sensorial, racional e emotiva. **O artista não vê somente o que a natureza lhe mostra, vê também o que ama** . Ao lado de uma visão verdadeira, até então insuspeitada, a arte de Monet contém assim uma interpretação poética da realidade: a impressão subjetiva. Ele não discute a validade de outros estilos, porém a linguagem impressionista é a única verdadeira porque corresponde a verdade de seus sentimentos. Imorredoura fidelidade à natureza, nada o afasta de suas paisagens ou de suas flores.

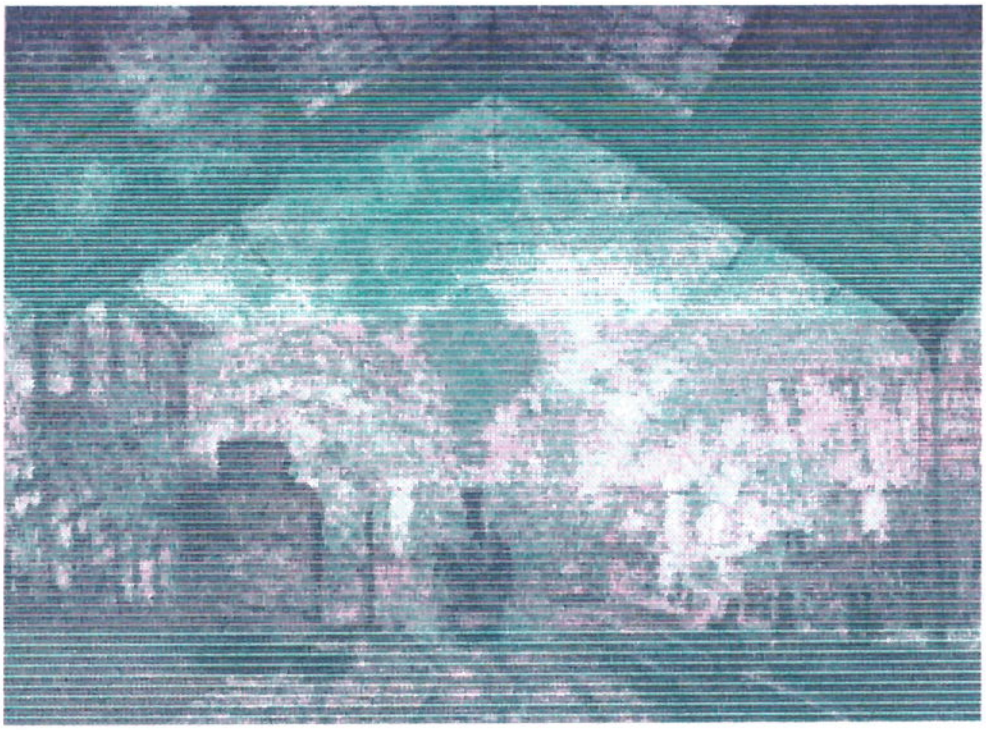
A partir de 1920, as formas de Monet passaram a se apresentar cada vez mais diluídas, liquefeitas. E foi mais longe: em seus últimos trabalhos o "olho criador" passou a transfigurar a realidade com pródiga imaginação, **abrindo as portas do Abstracionismo**. Sua tela "Impressão, Nascer do Sol" (fig. 12) foi pintada da janela de um hotel. Na nebulosidade azul-acinzentada e laranja, aparece vagamente ao fundo o porto do Havre. A luz do sol nascente que aparece no horizonte sob a forma de uma esfera cor de laranja reflete-se na água transformando maravilhosamente o ambiente sóbrio do porto numa aparição extraordinária e efêmera. As figuras aparecem como silhuetas nos barcos escuros. Este trabalho acabou dando origem ao nome do estilo a partir de severas, pejorativas e irônicas críticas, entre as quais: "Deve tratar-se de uma impressão... Que liberdade ! Que leveza no trabalho ! Um papel de parede no seu estado original está mais bem trabalhado do que esta imagem do mar !. O crítico Louis Leroy, autor dessas palavras, pouco mais tarde, após o reconhecimento geral do estilo, gabou-se de ter dado nome ao movimento.

A fig. 13 mostra outra tela de Monet com todo o esplendor de cores e luz do Impressionismo.



11

[11] IMPRESSÃO, NASCER DO SOL, 1873. ÓLEO SOBRE TELA, 48 x 63 cm. PARIS, MUSÉE MARMOTTAN.



12

---

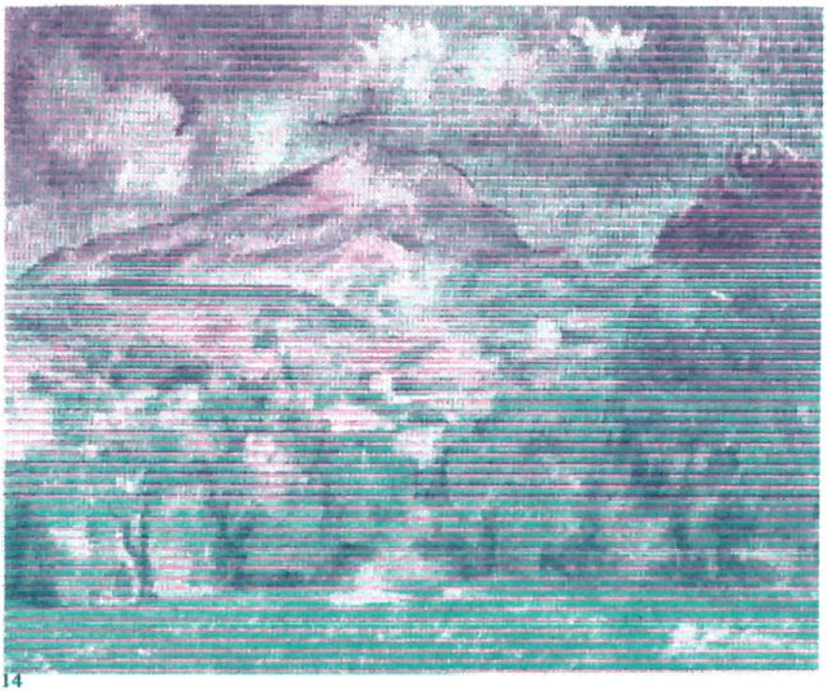
[12] A ESTAÇÃO DE SAINT-LAZARE, 1877. ÓLEO SOBRE TELA, 75 x 100 cm. PARIS, MUSÉE D'ORSAY.

13

[13] VISTA DO CABO MARTIN PARA MENTON, 1884. ÓLEO SOBRE TELA, 65,5 x 81 cm. BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS, COLEÇÃO JULIA EDWARDS.

PAUL CÉZANNE (1839/ 1906)- O mesmo conceito de natureza – um conjunto de elementos pictóricos – liga-o estreitamente à arte de Monet e Pissaro. Entretanto, são profundas as divergências entre as teses impressionistas e as idéias de Cézanne. Ele faz surgir a luz do próprio interior das coisas, e assim rejeita a busca do efêmero para se concentrar no permanente e captar a estrutura íntima da natureza. Nunca se liberta da soberania da forma e quer restaurar a sensação de estrutura dos objetos, converter as realidades da natureza em cilindros, esferas e cones. Ao contorno vago, prefere linhas severas. Por isso são relativamente raras as marinhas na sua vasta produção: a água era um elemento demasiado volúvel para sua obsessão de permanência.

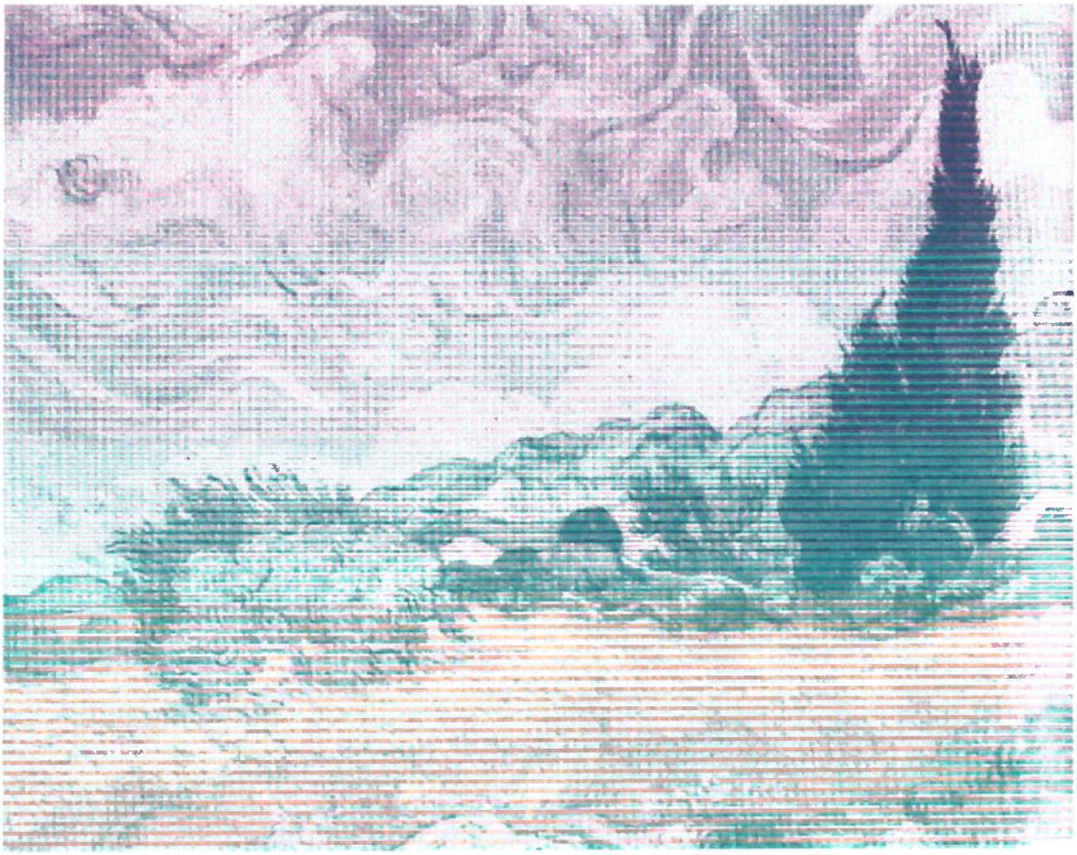
Tudo indica que ele percebe na natureza uma lógica diversa daquela utilizada até então. Não utiliza a perspectiva geométrica; organiza o espaço tendo como ciência a sua sensibilidade, sem que nenhuma regra estabeleça o espaço em que as formas vão se articular. Ele não encontra a verdade da representação do espaço na perspectiva geométrica e indica o quanto é ilusória qualquer tentativa humana de dominar e assegurar a apreensão e a compreensão do real. O trecho a seguir é bastante elucidativo sobre três estilos e três grandes artistas: Em Cézanne, **as cores constroem as formas**, ao invés de **as preencherem** como em Poussin, ou **passearem sobre elas** como em Renoir. A cor traz em si o tom e a linha. Uma das telas mais famosas de Cézanne "A Montanha de Sainte Victoire" – tema de dezenas de seus quadros – (fig. 14) evidencia a essência de sua técnica em que o espaço é dado pelos contrastes entre as pequenas pinceladas de cor que não pertencem à área alguma, mas se distribuem criando ritmos independentes das formas. A paisagem está banhada de luz e, no entanto, é firme e sólida.


14

[14] A MONTANHA DE SAINTE-VICTOIRE. 65 x 81 cm. COLEÇÃO PARTICULAR.

VINCENT VAN GOGH (1853/ 1890) – Também absorvera as lições do Impressionismo e do Pontilhismo de Seurat. Pintava em pontos e pinceladas de cor pura, mas sua técnica tornou-se algo diferente em relação ao que os artistas de Paris pretendiam realizar com ela. Usou cada pincelada não só para dispersar a cor, mas também para externar a sua própria excitação. Em uma de suas cartas ele descreve o seu estado de inspiração: "As emoções são, às vezes, tão fortes que trabalho sem ter consciência de estar trabalhando... e as pinceladas acodem com uma sequência e coerência idênticas às palavras numa fala ou numa carta". As pinceladas de Van Gogh, soltas e audaciosas revelam o seu estado mental. Preferia motivos que tanto podia desenhar como pintar com o seu pincel, usando a cor espessa, tal como um escritor que sublinha suas palavras. Por isso, ele foi o primeiro pintor a descobrir a beleza do restolho, das cercas vivas e dos trigais, dos galhos descarnados das oliveiras e das formas escuras dos ciprestes, esguias e pontiagudas como labaredas (fig. 15).

Finalmente, é importante assinalar que nem Van Gogh, nem Cézanne tinham o propósito de derrubar os antigos padrões de arte. De fato, ambos tinham quase abandonado a esperança de que alguém prestasse atenção às suas obras; trabalhavam porque tinham de fazê-lo.

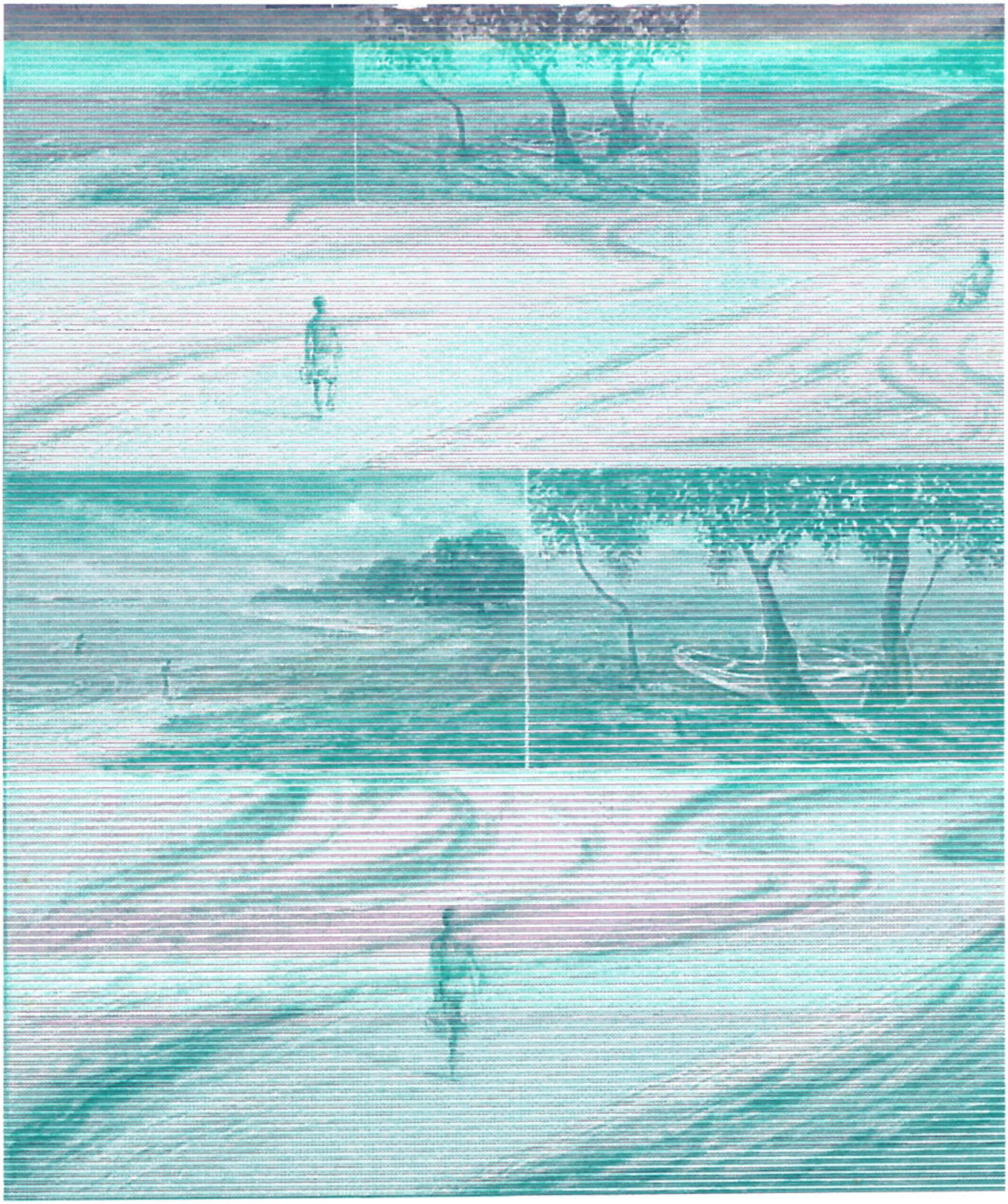


TRIGAL COM CIPRESTES, 1889. ÓLEO SOBRE TELA 72,1 x 90,9 cm; NATIONAL GALLERY, LONDRES.

O PROJETO

Meu projeto é pintar um díptico mostrando três paisagens na primeira tela (66 x 150cm) e duas na Segunda (106 x 150). As paisagens em acrílica,cujos esboços foram pintados ao ar livre na campus do Fundão, ocupam apenas a parte superior das telas. Na parte inferior de ambas, um caminho sinuoso atravessando um fundo laranja com linhas violetas em pinceladas longas e curvas, em direção à última paisagem. Duas figuras humanas, em aguada de nanquim com transparência, uma dirigindo-se às paisagens e a outra contemplando-as. As figuras representam pescadores e a maneira de representá-las objetiva um toque de leve mistério. Ao reunir as paisagens, separadas por pequenos intervalos, em duas telas procurei criar um cenário formado pela integração dos motivos numa composição com a parte inferior das telas. Através de linhas de continuidade e cores complementares frias e quentes, busquei um efeito, ao mesmo tempo, de paz e energia. Procurei um ritmo de linhas, contrastes de cores e de luz e sombra. Na primeira tela usei tons baixos e cores frias e diluídas. Na Segunda suprimi uma das paisagens e uma das figuras ; usei tons altos e contrastes mais fortes, cores mais quentes e intensas como se a cena tivesse sido então observada de um ângulo mais fechado, mais próximo do natural. O estilo é naturalista e aproximadamente impressionista, visto ser esta a visão da natureza com que mais me identifico no presente. Uso cores complementares lado a lado em pincelas rápidas, ora curtas ora longas e curvas.

Usando o motivo real como inspiração, procuro reproduzi-lo ao ar livre dentro do naturalismo, porém no atelier dou liberdade ao meu sentimento em relação à cena e produzo linhas mais plásticas e cores mais intensas, dando assim, uma interpretação subjetiva do real. Não tenho a intenção de copiar fielmente a natureza, mas apenas capturar parte da beleza da paisagem de maneira simples, adequando linhas, tons e cores a fim de produzir um trabalho que me satisfaça e agrade o espectador. Contudo, tenho a preocupação de não descaracterizar o motivo.



16

---

[16] DÍPTICO DE PAISAGENS, 2002, ACRÍLICA SOBRE TELA, 66 x 150 E 106 x 150 cm.

Respeito e admiro todos os temas e estilos. A minha preferência pelo tema Paisagem deve-se à grande atração que sinto, desde criança, pela beleza natural dos campos, das árvores, morros e montanhas, dos caminhos de terra, dos animais, da figura típica de camponeses, das porteiras de sítios e fazendas e das rústicas habitações envolvidas pela paz que emana da própria natureza campestre. – **Tudo divinamente criado numa harmonia perfeita de linhas, tons, cores e infinitos matizes envolvidos pelo espaço azul celestial.**

CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS

Todos os artistas mencionados neste trabalho demonstram grande amor pela natureza. Dedicaram-se ao tema mesmo em tempos que a pintura de paisagem sequer constituía uma tema digno da arte, portanto não oferecendo nenhuma recompensa financeira. Cada um com sua característica própria influenciada pelo estilo de arte e de vida de sua época. Contudo, mesmo entre os mais conservadores, nota-se que ao longo da carreira adquirem tanta segurança que criam formas mais livres e criativas de representar o que vêem. Os de espírito mais inovador criam ,então, novos estilos que se sucedem ao longo dos séculos.

A História da Arte mostra que sempre houve, no decorrer do tempo, modificações de técnicas, estilos, temas e objetivo dos artistas. Modificações plenamente compreensíveis e justificáveis em função das revoluções políticas, religiosas, econômicas e culturais por que passam as sociedades humanas.
" É, também, a sensibilidade e o gosto se acumulando no tempo, como a exigir o advento de um novo estilo." [17]

Dentro deste contexto, podemos observar que, a partir de van Goyen, a pintura de paisagem ficou natural com o abandono dos cenários "nobres" e com a escolha de motivos simples – transformados em "pitorescos" pelo talento do artista. Em seguida, com Constable, tornou-se mais iluminada com a renúncia do predomínio do claro escuro a favor do contraste entre luz e sombra. Com Monet e os demais impressionistas, as paisagens tornaram-se vibrantes, iluminadas, coloridas. A descoberta desse grupo de artistas de utilizar as cores complementares uma ao lado da outra fez com que as cores se "acendessem" na tela. Cézanne, a partir do Impressionismo, criou uma técnica própria geometrizando e modelando as formas com as cores, produzindo paisagens coloridas porém com a sensação de volume e solidez.

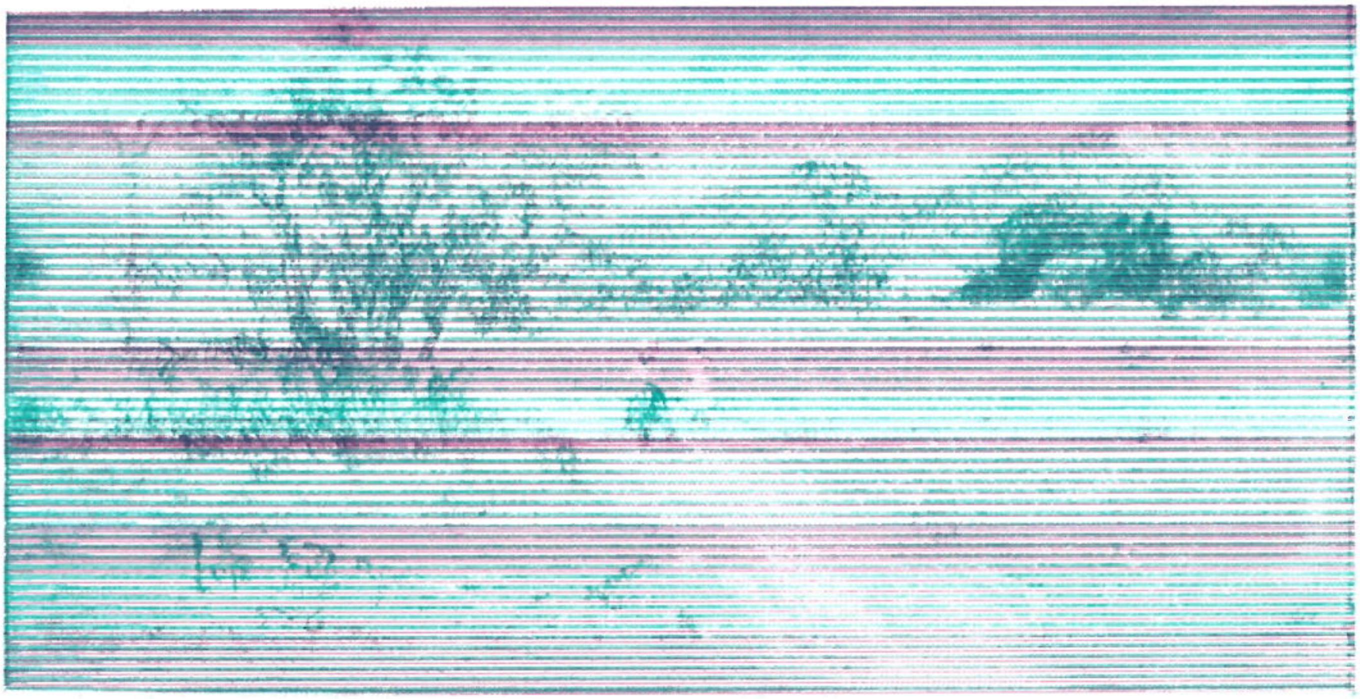
[17] O HOMEM E SUAS PINTURAS. OTTO JÚLIO MARINHO E ZITA MARINHO. VILLA RICA EDITORAS REUNIDAS, RIO, BH, 1995.

A partir do início do século XX as inovações têm sido muito mais constantes e radicais criando formas de expressão de difícil conceituação e compreensão, tornando a fruição da arte difícil, ou mesmo inacessível para o espectador leigo

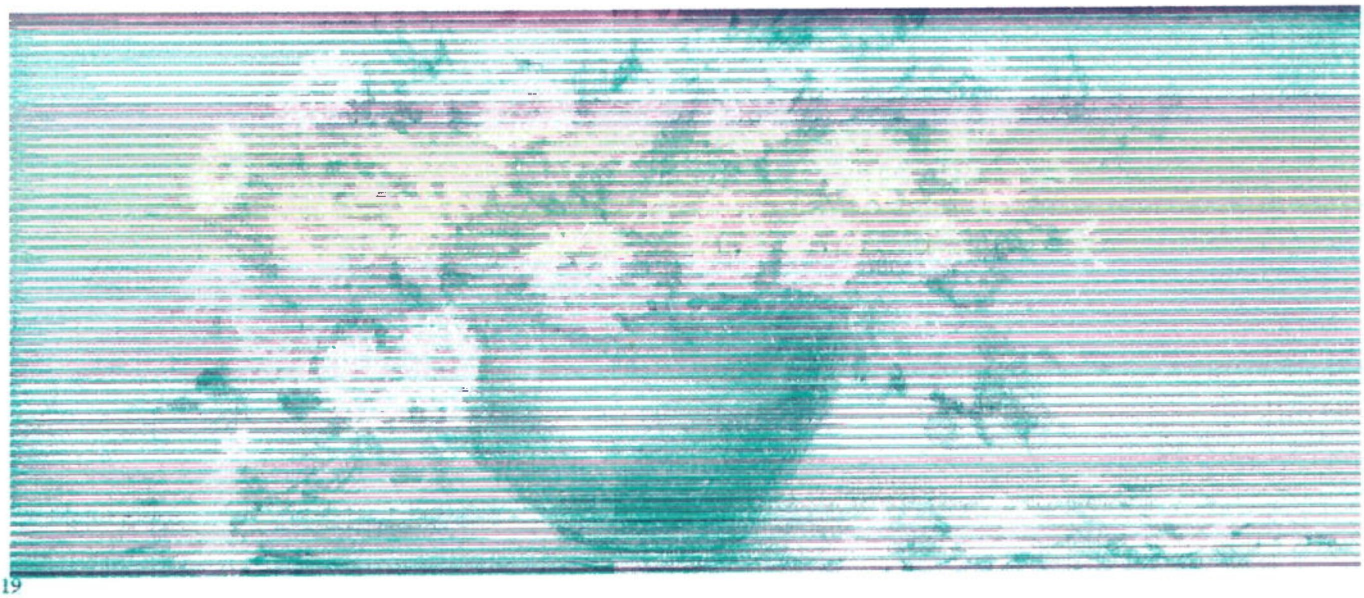
Particularmente, tenho-me empenhado na conquista de uma caligrafia pictórica própria, facilmente identificável. Tento interpretar o motivo com um tratamento aproximadamente impressionista quanto ao colorido. Entretanto, não tem sido fácil mudar a maneira de como vinha pintando antes. Naturalmente, tenho forte influência do mestre que me ensinou os primeiros passos em Pintura, com quem pintei durante alguns anos na adolescência e por cuja obra tenho grande admiração.

Trata-se de **LUPÉRCIO FERRAZ** (Campinas 1892/ Rio 1981), artista de grande talento e admirável sensibilidade, autor de belas paisagens e lindos quadros de flores. Foi discípulo de Guttmann Bicho e Eurico Alves, e detentor da Medalha de Bronze do Salão de Belas Artes de 1928.

Sua pintura é acadêmica. Cores delicadas e suaves esfumados, dando uma interpretação, ao mesmo tempo, naturalista e poética da natureza dos campos que tanto admirava. As figuras abaixo mostram três de suas telas.



18



19

[18] ÓLEO SOBRE MADEIRA, 1976. 17 x 28 cm. COLEÇÃO PARTICULAR.

[19]ÓLEO SOBRE MADEIRA, 1973, 24 x 51 cm, COLEÇÃO PARTICULAR.

[20]

Quanto às perspectivas, seria muito proveitoso para a Arte e para os jovens pintores formar grupos para pintar ao ar livre, como fizeram os do grupo de Barbizon. Todos os recantos do nosso país oferecem inesgotáveis motivos naturais encantadores a convidar, inspirar e desafiar os artistas a reproduzi-los em suas telas. Muito provavelmente, o grande talento e criatividade dos atuais jovens artistas possibilitaria novas descobertas criando um novo estilo compatível com o nosso século e **preservando a beleza da pintura paisagística.**

[20] ÓLEO SOBRE MADEIRA, SEM DATA, 24 x 29 cm, COLEÇÃO PARTICULAR.

BIBLIOGRAFIA

- **A HISTÓRIA DA ARTE**

  E.H. Gombrich

  LTC- Livros Técnicos e Científicos Editora S/A

  Rio de Janeiro, 1999

- **MONET**

  Karin Sagner-Duchting

  Taschen

- **A EXPRESSÃO DA NATUREZA NA OBRA DE PAUL CÉZANNE**

  Marcelo Duprat Pereira

  Viveiros de Castro Editora Ltda.

  Rio de Janeiro, 1998

- **GÊNIOS DA PINTURA**

  Abril Cultural

  São Paulo, 1968

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTE
ESCOLA DE BELAS ARTES

CERTIFICADO

CERTIFICO que o aluno CALIMERIO RAMOS, registrado no DRE 098117859, concluiu o Curso de PINTURA, tendo colado grau em 11 de março de 2003, nesta Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, 23 de maio de 2003.

Ângela Mousinho Leite Lopes
Vice-Diretora da EBA / UFRJ
SIAPE 006363682

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Av. Brigadeiro Trompowsky s/n - CEP 21941-590
Cidade Universitária - Ilha do Fundão

SG - 1 / DRE

HISTÓRICO ESCOLAR OFICIAL

GRADUAÇÃO

Centro: Centro de Letras e Artes
Unidade: Escola de Belas Artes
Curso: Pintura
Reconhecimento: DECRETO REAL DE 12/08/1816

NOME	TITULO DE ELEITOR	CPF	DATA DE NASCIMENTO	REGISTRO	
CALIMERIO RAMOS	***************	033680097-53	22/10/1939	098117859	
PAI	**CERTIFICADO MILITAR/DISPENSA**	**IDENTIDADE**		**REGIME**	**PÁGINA**
CALIMERIO RAMOS	***************	0001636329 IFP/RJ		Parcial	1
MÃE	**NACIONALIDADE**	**NATURALIDADE**		**EMISSÃO**	
ALICE DE CASTRO BITTENCOURT RAMOS	Brasileiro Nato	Rio de Janeiro		28/04/2003 15:14	

-----------> Matrícula por Vestibular em 1998/1
Concurso realizado entre 23/11/1997 e 05/12/1997

Provas:						
	Biologia	3,87	Fisica	1,62	Geografia	6,75
	Historia	3,87	Lingua Est	8,50	Matematica	3,25
	Portugues	5,81	Quimica	1,37		

Classificado em 0006o. com um total de 27,45 pontos

Período	Código	Nome da disciplina/RCC	CrR	Grau	CrO	Pontos	SF	CR
1998/1	BAC101	Historia da Arte I	3.0	9.0	3.0	27.0	AP	
	BAC102	Teoria da Percepcao	2.0	9.0	2.0	18.0	AP	
	BAF101	Desenho Artistico I	4.0	9.0	4.0	36.0	AP	
	BAF103	Desenho Anatomico I	2.0	8.0	2.0	16.0	AP	
	BAF104	Plastica I	3.0	9.5	3.0	28.5	AP	
	BAR101	Geometria Descritiva I	4.0	5.8	4.0	23.2	AP	
		Totais: no período	18.0		18.0	148.7		8.3
		acumulado	18.0		18.0	148.7		8.3
1998/2	BAC104	Historia da Arte II	3.0	9.0	3.0	27.0	AP	
	BAC105	Teoria da Informacao	2.0	7.5	2.0	15.0	AP	
	BAF105	Desenho Artistico II	4.0	9.0	4.0	36.0	AP	
	BAF107	Desenho Anatomico II	2.0	9.0	2.0	18.0	AP	
	BAF108	Plastica II	3.0	9.0	3.0	27.0	AP	
	BAR102	Geometria Descritiva II	4.0	8.0	4.0	32.0	AP	
		Totais: no período	18.0		18.0	155.0		8.6
		acumulado	36.0		36.0	303.7		8.4
1999/1	BAC201	Historia da Arte III	3.0	9.5	3.0	28.5	AP	
	BAC204	Estetica I	2.0	7.5	2.0	15.0	AP	
	BAC222	Arte no Brasil I	2.0	8.5	2.0	17.0	AP	
	BAF201	Desenho Artistico III	3.0	10.0	3.0	30.0	AP	
	BAF202	Criacao da Forma I	4.0	10.0	4.0	40.0	AP	
	BAI423	Serigrafia I	2.0	7.5	2.0	15.0	AP	
		Totais: no período	16.0		16.0	145.5		9.1
		acumulado	52.0		52.0	449.2		8.6
1999/2	BAC205	Historia da Arte IV	3.0	9.0	3.0	27.0	AP	
	BAC207	Estetica II	2.0	7.0	2.0	14.0	AP	
	BAF204	Criacao da Forma II	4.0	8.0	4.0	32.0	AP	
	BAF205	Modelo Vivo I	3.0	8.5	3.0	25.5	AP	
	BAR202	Perspectiva	2.0	9.0	2.0	18.0	AP	
		Totais: no período	14.0		14.0	116.5		8.3
		acumulado	66.0		66.0	565.7		8.6
2000/1	BAB301	Pintura I	9.0	8.5	9.0	76.5	AP	
	BAB305	Teoria da Pintura	3.0	9.0	3.0	27.0	AP	
		Totais: no período	12.0		12.0	103.5		8.6
		acumulado	78.0		78.0	669.2		8.6
2000/2	BAB309	Pintura II	9.0	8.2	9.0	73.8	AP	
	BAB313	Analise da Composicao	4.0	8.1	4.0	32.4	AP	
	BAB411	Gravura I	2.0	5.5	2.0	11.0	AP	
		Totais: no período	15.0		15.0	117.2		7.8
		acumulado	93.0		93.0	786.4		8.5
2001/1	BAB401	Pintura III	9.0	9.0	9.0	81.0	AP	
		Totais: no período	9.0		9.0	81.0		9.0
		acumulado	102.0		102.0	867.4		8.5
2001/2	BAB112	Pintura A	2.0	7.0	2.0	14.0	AP	
	BAB404	Conservacao e Restauracao I	4.0	8.6	4.0	34.4	AP	
	BAB406	Pintura IV	9.0	8.2	9.0	73.8	AP	
		Totais: no período	15.0		15.0	122.2		8.1
		acumulado	117.0		117.0	989.6		8.5

Continua na página 2

CÓDIGO DE INFORMAÇÕES

- CrR - CRÉD. REQUISITADOS
- CrO - CRÉDITOS OBTIDOS
- SF - SITUAÇÃO FINAL
- AP - APROVADO
- RF - REP. P/ FREQUÊNCIA
- RM - REPROVADO P/ MÉDIA
- RFM - REP. P/ FREQ. MÉDIA
- NCC - NÃO CONFERE CREDITO
- NCG - NÃO CONFERE GRAU
- CR - COEF. DE RENDIMENTO

SELO

Este documento só é valido com selo da UFRJ e com a assinatura do responsável pela DRE

Roberto Vieira - Matrícula SIAPE 0360251
Diretor da DRE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Av. Brigadeiro Trompowsky s/n - CEP 21941-590
Cidade Universitária - Ilha do Fundão

SG - 1 / DRE

HISTÓRICO ESCOLAR OFICIAL

GRADUAÇÃO

Centro: Centro de Letras e Artes
Unidade: Escola de Belas Artes
Curso: Pintura
Reconhecimento: DECRETO REAL DE 12/08/1816

NOME: CALIMERIO RAMOS	TÍTULO DE ELEITOR: ****************	CPF: 033680097-53	DATA DE NASCIMENTO: 22/10/1939	REGISTRO: 098117859
PAI: CALIMERIO RAMOS	CERTIFICADO MILITAR/DISPENSA: ****************	IDENTIDADE: 0001636329 IFP/RJ	REGIME: Parcial	PÁGINA: 2
MÃE: ALICE DE CASTRO BITTENCOURT RAMOS	NACIONALIDADE: Brasileiro Nato	NATURALIDADE: Rio de Janeiro	EMISSÃO: 28/04/2003 15:14	

Período	Código	Nome da disciplina/RCC	CrR	Grau	CrO	Pontos	SF	CR
2002/1	BAB114	Aquarela A	2.0	9.0	2.0	18.0	AP	
	BAB408	Conservacao e Restauracao II	3.0	10.0	3.0	30.0	AP	
	BAB501	Pintura V	9.0	8.8	9.0	79.2	AP	
		Totais: no período	14.0		14.0	127.2		9.1
		acumulado	131.0		131.0	1,116.8		8.5
2002/2	BAB503	Pintura VI	9.0	10.0	9.0	90.0	AP	
		Totais: no período	9.0		9.0	90.0		10.0
		acumulado	140.0		140.0	1,206.8		8.6

CÓDIGO DE INFORMAÇÕES

- CrR - CRÉD. REQUISITADOS
- CrO - CRÉDITOS OBTIDOS
- SF - SITUAÇÃO FINAL
- AP - APROVADO
- RF - REP. P/ FREQUÊNCIA
- RM - REPROVADO P/ MÉDIA
- RFM - REP. P/ FREQ. MÉDIA
- NCC - NÃO CONFERE CREDITO
- NCG - NÃO CONFERE GRAU
- CR - COEF. DE RENDIMENTO

SELO

Este documento só é valido com selo da UFRJ e com a assinatura do responsável pela DRE

Roberto Vieira - Matrícula SIAPE 0360251
Diretor da DRE